

Chinese Contemporary Art and Criticism in the Era of Globalization:
Wu Hung's Experimental Art vs. Gao Minglu's Transnational Avant-garde

Dong-Yeon Koh (Korea National University of Arts)

As Chinese contemporary art, especially what is called “Political Pop Art,” became the center of attention at international biennials and exhibitions during the early 1990s, critics of Chinese art faced a number of important challenges. They had to ‘explain’ not only the distinctive historical and artistic contents of individual art works and artists, but also Chinese contemporary art within the history of the international contemporary art. The critics and curators on Chinese contemporary art had to fight against the dominant approach toward Chinese contemporary art in the West; to bring the balanced view between artistic tradition in China and the development of contemporary artistic language; to examine Chinese art relative to the concept of avant-garde, which is important for understanding the ‘critical’ aspect of contemporary art in west.

This study concentrates on Wu Hung and Gao Minglu, the two influential art critics and art historians on contemporary Chinese art and culture. As both were educated in China and western academia, they can serve as useful cases for understanding the challenges that art critics of the non-western world should face. I will particularly highlight Wu Hung’s attempt to “decontextualize” as well as “recontextualize” Chinese contemporary art relative to Chinese literary and artistic tradition on the one hand, and the development of conceptual and books art in the west on the other. Unlike Wu Hung, who became extremely reserved in using western theories, Gao Minglu applied the concept of avant-garde in order to introduce a series of critical and rebellious arts in China from the late 1980s and onwards. For Minglu, western theories and concept enable him, in a way, to criticize the repressive Chinese government and established art world ‘outside’ of China.

By looking at the key example of Wu Hung’s and Gao Minglu’s art criticism, this study aims to touch upon the problem, limitation, and possibilities that art critics on non-western arts have to deal with in the globalized art world context; how international artistic languages or theories can be used, appropriated by critics on non-western art world to maneuver between non-western and western, or between the outside and inside of the given art work and tradition.

전지구화 시대의 중국 현대 미술과 비평:
우흥(巫鴻)의 '실험적인 예술' vs. 가오밍루(高名潞)의
트랜스 내셔널 '아방가르드'

고동연 (한국예술종합학교 강사)

I. 들어가는 말: 전지구화 시대의 현대 미술과 비평
II. 본론
- 1990년대 이후 중국 비평가들과 세계[서구] 미술계
- 우흥의 '실험적인 예술'과 동시대 세계 미술
- 가오밍루의 트랜스내셔널 '아방가르드'
III. 나가는 말: 전 지구화 시대의 중국 현대 미술비평의 새로운 쟁점들

I. 들어가는 말: 전지구화 시대의 현대 미술과 비평

제 45회 베니스 비엔날레에서 중국을 대표하는 작품 선정을 둘러싸고 중국의 유명한 현장비평가 리씨엔팅(栗宪庭)과 베니스 비엔날레 전시 기획측이 의견 충돌을 빚게 되었다. 결국 비엔날레 감독 아킬레 보니토 올리바(Achille Bonito Oliva)측의 계획대로 왕광이(王廣義)의 작품 '대비판' 시리즈가 그해 베니스 비엔날레에서 중국을 대표하는 작품으로 선정되었고 왕광이는 이후 제 22회 상파울로 비엔날레에도 초대되는 영예를 얻게 되었다.¹⁾ 흥미롭게도 리씨엔팅은 1990년대 초 정치적 팝아트를 중국 본토 밖의 미술계에 알리는데 누구보다도 결정적인 역할을 하여온 비평가였다.²⁾

베니스 비엔날레의 선정과정에서 빚어진 의견충돌에 관하여 여러 추측들이 가능하다. 무엇보다도 베니스 비엔날레측은 1989년 천안문 사태 이후 전 세계적으로 이목을 집중시켜오고 있는 중국의 문화와 예술을 전면적으로 내세우려는 계획을 가지고 있었을 것이다. 이에 반하여 리씨엔팅을 비롯한 중국의 비평가들은 서구의 미술계가 정치적 팝아트를 지나치게 이데올로기적인 측면에서만 한정하여 해석하고 있는 것에 대하여 반발하였을 것이다. 미술사가이자『과도기 (Transience: Chinese Experimental Art at the End of the

1) 인용, 이보연, 『이슈, 중국 현대 미술 : 찬란한 도전을 선택한 중국 예술가 12인의 이야기』 (서울: 시공사, 2008), p. 229.

2) 리씨엔팅은 1993년 미술잡지『창세기(創世紀)』의 창간호에서 정치적 팝아트에 대하여 정의하였고, 같은 해에 홍콩 갤러리(Hanart TZ Gallery)에서 열린 '중국의 새로운 미술, 1989년 이후(China's new art, post-1989)'의 전시 기획에도 참여한 바 있다.

Twentieth Century)』(1998)의 저자인 우흥(巫鴻)도 정치적 팝아트에 대한 서구 미술계의 지나친 관심이 1979년 개방 이후 중국의 복잡한 정치적 상황을 고려하지 않고 아직도 냉전시대의 이분법에 의거하여 중국 사회를 바라보는 서구인의 한정된 시선을 대변한다고 비판하였다.³⁾

따라서 중국의 정치적 팝아트를 둘러싼 베니스 비엔날레 측과 중국 비평가들의 의견 차이는 단지 어떤 작가를 중국을 대표하는 현대 미술작가로 보느냐의 문제에 국한되지 않는다. 중국 미술계 인사들 입장에서 비엔날레 측의 결정은 한시적으로 중국을 방문하여 중국에 관한 전시들을 기획하여온 국제적인 전시 기획자들의 잘못된 관행을 여실히 보여주는 예라고 할 수 있다. 물론 국제적인 이벤트를 통하여 보다 다양한 문화권과 사회에서 만들어진 작품들이 마찬가지로 다양한 층위를 지닌 대중들과 만나게 되는 성과를 기대해 볼 수 있다. 그러나 아쉽게도 많은 국제전들에서 비서구권 예술들이 지닌 역사적, 문화적 의미가 왜곡되거나 소멸되는 일이 일어난다. 뿐만 아니라 우흥이 지적한 바와 같이 이러한 과정에서 비서구권의 예술의 이국적인 측면이나 스스로를 타자화(오리엔탈화)한 특성들만 부각될 공산이 크다.⁴⁾

그렇다면 비서구권의 예술이 그 본래적인 맥락으로부터 이탈하여 새로운 관객들을 만나게 될 때 해석의 주체는 누가 되어야 하는가? 구체적으로 말해서 새로운 관객과 장소에 특정한 작품이 전시될 때 작품 해석의 틀이 바뀌어야 하는가? 아니면 불완전하지만 그래도 '본래'적인 해석의 틀이 유지되어야 하는가? 더 나아가서 비서구권 예술이 서구권의 전시나 미술사에 편입되게 될 때 비서구권 예술과 서구권의 전통적인 이론 사이의 관계는 어떠한가? 서구의 아방가르드, 모더니즘, 포스트모더니즘, 후기 식민주의와 같은 이론적인 틀이 비서구권 예술이 더 넓은 층의 관객들과 만나는 과정에서 더 유용한가 아니면 오히려 방해가 되는가?

위의 질문들에 대하여 일반화된 답을 기대하기란 쉽지 않다. 게다가 만약 베니스 비엔날레 측이 천안문 사태와 같이 '선정적인' 사회적 이슈를 전시회 홍보의 측면에서 사용하였다거나 중국 정치적 팝아트에 대한 전 지구화된 미술시장을 의식한 것이라면 그와 같이 과격한 예를 들어 위의 질문들에 대한 해답을 구하는 것은 별로 바람직하지 못할 것이다. 그럼에도 불구하고 현실적으로 국제적인 예술계의 '교류'는 앞으로도 활발해 질 것이며 특정한 작품이 그것이 만들어진 맥락에서 이탈하는 경우도 더욱 빈번해 질 것이다. 전문적인

3) Wu Hung, *Making History: Wu Hung on Contemporary Art* (Beijing and Hong Kong: Timezone 8, 2009), p. 22.

4) 앞책, p. 22.

지식을 갖추었다고 여겨지는 미술계 인사들에게도 전혀 익숙지 않은 작업들을 설명하고 설명 받아야 하는 일들이 이제는 일상화 되었다. 특히 1990년대 초 보다 상황이 나아졌다고는 하지만 중국과 같이 아직도 억압되고 덜 개방된 사회의 미술을 선택하고 해석하는 과정에서 또 다른(정치적?) 노력들이 필요한 것은 당연한 일일 것이다.

이에 본 연구는 중국의 정치적 팝아트를 둘러싼 1990년대 초 상황, 그리고 이어서 보다 다양하고 실험적인 중국 현대미술의 성향을 소개하여 온 우흥과 가오밍루의 비평적 작업들에 대하여 다루고자 한다. 이 두 비평가는 본문에서도 언급하겠지만 문화혁명(1966-76)과 1979년 개방, 그리고 1989년 6월 4일 천안문 사태를 직접, 혹은 간접적으로 경험한 세대이다. 우흥은 북경의 중국 중앙 미술학교(中央美术学院)에서 미술사를 전공한 뒤 1980년대 미국에 건너가기 전인 1973년에서 1978년까지 자금성 왕궁 미술관(故宫博物院)의 연구원으로 재직하였다. 이에 반하여 가오밍루(高名潞)는 1980년대 미술잡지「미술(美術)」의 공동편집장이었으며 중국 최초의 현대미술 운동으로 알려진 85 세대의 작가들을 모아 1989년에 전시한 ‘중국/아방가르드(前卫艺术展)’의 공동기획에 참여하는 등 주로 현장미술비평가로 활약하였다. 이후 우흥과 가오밍루는 미국 하버드 대학에서 미술사 박사학위를 받았고 현재 미국에서 중국의 시각문화나 현대미술에 대하여 강의와 저서활동을 해 오고 있다.⁵⁾ 뿐만 아니라 두 비평가는 지난 20년간 중국과 미국을 오가면서 각종 연구 프로젝트와 전시 기획을 주도해 오고 있다. 특히 리씨엔팅, 페이다웨이(费大为), 황주안(黄诸谙), 황보일(冯博一)과 같은 현장비평가들에 비하여 이들은 주제전이나 중국의 현대미술을 포괄적으로 다룬 저서들을 통하여 보다 체계적으로 중국미술을 접근할 수 있는 방법론들을 모색하여 오고 있다고 할 수 있다.

본론의 첫 번째 장에서 1990년대 초 중국 현대미술이 세계미술계의 관심을 끌면서 등극하게 되는 역사적인 상황과 전문적으로 중국 현대미술을 서구에 알릴 수 있는 미술비평의 필요성이 대두되게 된 경위에 대하여 살펴보고자

5) 우흥과 가오밍루의 미술비평에 비하여 중국 내의 미술비평은 아직 그다지 체계적이라고 보기 힘들다. 물론 국내적으로 활발하게 활동하고 여러 비평가들이 있지만 중국 예술가나 가끔 정부의 입장을 대변하는 경우들이 대부분이다. 이에 반하여 우흥과 가오밍루는 자신들의 저서들을 중국어와 영어로 출판해 내고 있으며 중국 미술 잡지에도 끊임없이 등장하고 있다. 뿐만 아니라 가오밍루는 중국 내에서 미술 리서치 센터(Art Research Center)를 따로 운영하고 있다. 이러한 면에서 우흥과 가오밍루는 국제 미술계와 중국 내부의 비평적 입장들을 수용하고자 꾸준히 노력하여 왔다고 할 수 있다. 하지만 그들이 얼마만큼 중국 정부의 압력으로부터 그들의 비평적 독자성을 유지할 수 있는지가 관건이라고 할 수 있다. 가오밍루와 중국 미술비평계의 갈등에 관해서는 주 43 참조.

한다. 이어서 두 번째 장에서는 우흥의 ‘실험예술’ 비평에 대하여, 그리고 세 번째 장에서는 전투적이고 반체제적이며 반상업적인 예술을 다루어온 가오밍루의 ‘중국 아방가르드’ 이론에 대하여 살펴보고자 한다.

이를 통하여 우흥의 실험예술에 관한 이론이 어떻게 공시적(synchronic) 이면서도 통시적(diachronic)인 방법론을 사용하여 중국의 현대미술을 특정한 중국의 맥락으로부터 벗어나게 한 후(de-contextualizaion)에 다시금 중국의 문화적 전통속으로 재맥락화(re-contextualization)하게 되는지에 대하여 살펴보고자 한다. 만약 우흥의 이론이 중국의 주도적인 전통문화나 예술에 대하여 비교적 긍정적인 평가를 내리고 있다면 가오밍루는 중국 사회와 중국의 아방가르드 예술을 대립항으로 상정하고 있다. 따라서 가오밍루의 ‘자기 비판적’인 아방가르드 이론을 통하여 어떻게 그가 중국 현대미술을 반체제적이고 반상업주의적인 저항미술의 한 예로 다루고 있는지에 대해서도 다루고자 한다.

이어서 결론을 짓는 부분에서 우흥과 가오밍루의 미술비평의 예를 통하여 전 지구화된 시대의 미술비평이 지니는 한계점에 대해서도 언급하고자 한다. 다시 말해서 국제화의 요구에도 부응하고 문화적 특수성을 살릴 수 있는 우흥의 실험적인 예술에 대한 이론이 자칫 잘못하면 정통적인 문화로의 회귀를 강조하게 될 위험에 대해서도 지적하고자 한다. 가오밍루의 경우에도 중국 미술을 서구 이론에 입각하여 반사회적, 반체제적인 것으로 상정할 때 다양한 문제점들이 파생될 수 있다. 억압적인 체제의 밖에서 저항적인 예술의 비판성을 강조하는 것이 체제 안과 밖에서 어떠한 의미를 지니게 될 것인가?

궁극적으로 본 논고는 우흥과 가오밍루의 현재 진행형인 비평 작업의 업적을 기리거나 비판하는 것을 연구의 주된 목적으로 삼지는 않는다. 대신 1990년대 이후 좀 더 다양화되고 있는 중국 현대미술과 미술비평 현장의 예들을 살펴봄으로써 연구자는 전 지구화된 미술계의 현황에서 비서구권 미술에 대한 미술비평이 어떠한 가능성과 문제점을 지니고 있는지에 대하여 다각적으로 생각해 보는 기회를 가져보고자 한다.

II-1. 1990년대 이후 중국 비평가들과 세계[서구] 미술계

앞에서도 언급한 바와 같이 1993년 베니스 비엔날레 디렉터와 중국 현대 미술 비평가 리씨엔팅이 중국의 대표적인 현대미술 조류에 대하여 의견 충돌을 빚게 된 것은 1990년대 초에 중국의 현대미술이 급작스럽게 전 세계 미술계의 관심을 받게 되면서부터였다. 1989년 천안문 사태 이후 전 세계적으로 중국 문화에 대한 관심이 점차로 확대되었다. 하지만 1990년대 초 아직 중국 현대미술에 대한 전문적인 지식을 지닌 인력은 막상 부족한 상태였다. 게다가 1980년대를 걸쳐서 ‘물량’면에서 급성장한 중국 아방가르드의 면면들을 서구

전시 기획자들이 단 시간에 파악하기란 무리였을 것이다.

1980년대 말과 1990년대 초 중국의 현대미술이 국외의 비평가들이나 전시 기획자들의 관심을 끌게 된 주요한 역사적 배경으로 북경 국가미술관(北京国家美术馆)에서 열린 ‘중국/아방가르드’(1989)와 1993년에 열린 베니스 비엔날레를 들 수 있다. 6월 4일 천안문 사태 두 달 전에 열린 ‘중국/아방가르드’전에는 186명 작가들의 총 300점 작품들이 전시되었고, ‘85 미술운동의 주요한 예술적 실험들이 한자리에 모이게 되었다. 특히 이 전시는 2주 만에 전시장에서 벌어진 샤오루(肖鲁)와 당송(唐宋)의 행위예술이 공안 당국과 마찰을 빚으면서 강제로 닫히게 되었는데 공교롭게도 전시 기획에 참여하였던 작가와 비평가들 10명 중 7명이 해외로 망명하거나 유학을 가게 되면서 85 미술운동이 국제적으로 더욱 알려지게 되었다.⁶⁾

실제로 ‘중국/아방가르드’ 기획자 중의 하나였던 리씨엔팅의 제안으로 구덕신(顾德新)이나 황용핑이 같은 해 5월 풍피두센터에서 기획된 ‘온 땅의 연금술사(Magiciens de la Terre)’ 전시회에 초대되었다. 이보다 두 달 앞선 3월에는 ‘스타들: 10 년’이라는 전시가 홍콩과 타이베이에서 열렸다. 이 전시는 호주와 유럽을 여행하면서 본격적으로 중국 미술에 대한 전 지구적인 관심을 촉발시켰다. 이러한 와중에 1993년 베니스 비엔날레에 왕광이를 비롯하여 중국식 팝아트, 혹은 정치적 팝아트에 속하는 작가들이 대거 소개되었다.⁷⁾ 그리고 2년 후인 1995년에는 비엔날레 100년 기념으로 ‘정체성과 대안(Identity and Alternity)’이라는 제목의 중국 현대미술 특별전이 개최되기에 이르렀다.⁸⁾

1993년 베니스 비엔날레에 전시된 중국 팝아트를 둘러싼 중국 비평가의 견해 차이는 일차적으로는 중국 현대미술이 서구 미술계 전시 기획자들 사이

6) 대표적으로 미술비평가이자 전시 기획자인 가오밍루, 후한루(侯瀚如), 슈빙(徐冰)은 미국으로 황용핑(黄永砅)과 우장춘(吴山)은 전시회 이후 2년 안에 중국을 떠나서 활동하게 되었다. 실제로 참여하였던 모든 작가들과 전시 비평가들은 국립기관에서 일할 수 없거나 중국에서는 향후 2년간 전시하지 못하도록 조치가 취해졌었다. 국내에 남아 있던 왕광이와 같은 작가들도 직장을 옮겨야 하였고 새로운 전시 기회를 모색하기 위하여 외국 화상들과 접촉하기 시작하였다. 인용, 이보연, 『이슈, 중국 현대 미술』, p. 224.

7) 1992년 2월 호 아트 뉴스(미국), 1993년 12월 뉴욕 타임스 매거진, 그리고 1993년 12월 호 플래시 아트(표지)에 왕광이와 중국 팝에 대한 대대적인 기사가 실리면서 중국의 미술이 전 세계 비평가들과 미술사가들 사이에서 초미의 관심사로 떠올랐다.

8) 또한 1990년대 초에는 아시아 지역에도 각종 비엔날레들이 생겨나면서 자체적으로 아시아의 현대미술을 전 세계에 알렸다. 특히 광주 비엔날레 (1995, 1997), 아시아 태평양 트라이넬 (1993, 1996), 후쿠오카 아시아 미술관 등에서 중국 미술이 대대적으로 소개되었고 중국 작가들이 특별상을 수상하기도 하였다.

에서 지나친 관심을 받으면서 생겨났다고 할 수 있다. 또한 이러한 과정에서 중국 현대미술의 이데올로기적인 성격이 지나치게 과장된 것도 사실이다. 예를 들어 1993년 호주 시드니 현대미술관(Museum of Contemporary Art)에서 열린 ‘마오가 팝에 가다(Mao Goes Pop)’는 원래 홍콩에서 같은 해에 열린 ‘중국의 새로운 미술, 1989년 이후’라는 전시회의 제목만 바꾸어서 전시한 것이다. 제목에서도 드러난 바와 같이 1990년대 초에 서구미술관이나 비엔날레를 통해서 소개된 중국 현대미술전들은 대부분 당시 최근 천안문 사태로 인하여 고조되었던 중국 국내 상황에 대한 서구 일반인들의 관심에 편승한 것들이었다.

이에 중국 비평가나 예술가들은 이구동성으로 1990년대 초 중국의 다양한 현대미술의 현상이 정치적 팝아트로 축약되고 포장되어 재생산된다고 비판하였다. 앞서서도 언급한 바와 같이 우흥은 “모순되게도 냉전시대의 논법에 근거한 [서구 미술계의] 해석들은 작가들의 상업적인 성공”으로 이어졌으며 “국제적인 전시회는 [비서구권]의 지역적인 상황을 일종의 미리 만들어진 상징이나 평가기준 정도로 축소시켰다”고 주장하였다.⁹⁾

반면 중국 비평가들은 팝아트를 중국의 이데올로기적인 현실에 비추어 보아 복합적이며 이중적인 의미를 지닌 것으로 해석한다. 예를 들어 모택동의 이미지가 천안문 시대 이후의 중국인들로 하여금 문화혁명 이후의 압제적인 중국의 사회주의와 정책을 떠올리게 한다고 할 수 있으나 정치적 팝아트에 등장하는 모택동의 이미지를 일종의 자본주의에 대한 비판적인 태도와도 연관해서 해석해 볼 수도 있다. 1990년대 들어서 사회의 각 분야에서 민영화가 가속화되면서 부익부, 빈익빈의 상태가 심화되었고 도시와 농촌의 소득 격차가 극대화되었다. 이러한 측면에서 모택동의 이미지는 구세대들 사이에 향수를 불러일으키는 존재라고 할 수 있다. 리씨엔팅은 정치적 팝아트가 결국 복잡한 사회심리, 즉 “중국인들이 벗어버리기 힘든 ‘마오 시대 콤플렉스’를 표현한 것이라고 분석한다.¹⁰⁾ 반면 가오밍루는 중국 팝아트를 천안문 사태 이후 지식인들과 예술가들의 일종의 허무주의적인 표현으로 해석하기도 한다. 가오밍루는 천안문 사태 이후 전근대화/민주화 운동이 실패하면서 지식인들 사이에 존재하고 있던 어떠한 체제도 믿지 않는 중립적이고 회의적인 태도들이 정치적인 팝운동이나 시니컬 리얼리즘의 기폭제가 되었다고 설명한다.¹¹⁾

9) Wu, *Making History*, p. 22.

10) 이보연, 『이슈, 중국 현대 미술』, p. 228.

11) Gao Minglu, ed., *Inside Out: New Chinese Art* exh. cat. San Francisco Museum of Modern Art and Asia Society Galleries (Berkeley: University of California Press, 1998), p. 21.

결국 중국 현대미술, 특히 정치적 팝아트를 둘러싼 공방은 1990년대 말부터 중국의 미술계와 문화적 상황을 파악하고 있는 전문 전시 기획자들이나 비평가들이 국제적으로 활동하면서 점차로 수그러들었다. 또한 서구의 전시 기획자들이 매우 한시적인 기간 동안에 중국에 머물면서 작가들을 뽑아서 전시하던 ‘관행’도 많이 개선되었다. 이와 같은 배경에는 1989년 천안문 사태를 경험했고 같은 해 ‘중국/아방가르드’ 전시에 참여하였던 우흥, 가오밍루, 리씨엔팅, 후한루 등이 국제적인 전시 기획과 비평에 활발히 참여하게 되면서부터라고 할 수 있다.¹²⁾

특히 그 중에서도 현재 시카고 대학의 미술사학과 교수이자 현대 중국 사진사와 현대 미술에 관한 각종 글과 저서를 발표하여온 우흥과 문화혁명과 개방 직후 중국 사회의 변화를 몸소 체험한 후에 미국에서 미술비평, 미술사를 공부한 피츠버그 대학 교수인 가오밍루가 주목할만한 미술비평가들이라고 할 수 있다. 중국 왕궁 미술관의 연구원 출신인 우흥은 사회주의 혁명에 의하여 그 맥이 끊겼다고 여겨졌었던 전통적인 중국의 문화를 개방 이후 전 지구화된 미술계의 상황과 융합시킨 미술비평을 발전시켜 오고 있다. (우흥은 2006년 광주 비엔날레에서 수석 큐레이터를 역임한 바 있다.) 반면에 1980년대부터 중국 현대미술이 발전되어온 경로를 몸소 체험한 비평가이자 미술사가인 가오밍루는 미국에서 습득한 서구의 아방가르드 이론을 바탕으로 중국 현대미술에서 국내외적으로 잘 대변되지 않았었던 행위예술이나 개념예술을 중점적으로 다루어 오고 있다.

따라서 중국 현대 미술비평과 전 지구화된 미술계 상황에 대하여 살펴보고자 다음 장들에서 우흥과 가오밍루의 이론과 대표적인 전시기획들을 다루어보고자 한다. 특히 우흥이 주장하는 중국 ‘실험예술’에 대한 이론과 가오밍루의 ‘다국가적인 아방가르드’ 이론을 집중적으로 살펴봄으로써 서구 이론과 중국 현대미술의 관계에 대하여 두 비평가가 어떻게 다른 입장들을 취하고 있는지를 살펴보고자 한다.

II-2. 우흥의 ‘실험적인 예술’과 동시대 세계 미술

우흥의 연구 및 활동 범위는 꽤 광범위하다. 그는 주로 서구의 미술이론과 중국 고대 현대 미술사적인 지식을 바탕으로 중국 현대미술에 대한 포괄적인 저서를 집필하거나 전시회를 기획하여 왔다. 그의 저서는『3000년 중국 조각의

12) 특히 후한루는 전 세계적인 비엔날레와 주제전에 참여하면서 국제적으로 중국 현대미술에 관한 주요 전시 기획자로 떠올랐다. 그가 참여한 주요 국제전들로 "Cities On The Move" (1997-2000), Shanghai Biennale (2000), Gwangju Biennial (2002), Venice Biennale (French Pavilion, 1999), Z.O.U (Zone Of Urgency, 2003), Chinese Pavilion, 2007)이 있다.

역사(3000 Years of Chinese Sculpture)』(2006)와 같은 중국 미술 개괄서로 부터『과도기』『과거와 미래 사이에서: 중국의 새로운 사진과 비디오(Between Past and Future: New Chinese Photography and Video)』(2004), 『역사를 만들다』(2009)와 같이 최근 중국 미술에 이르기까지 다양한 영역에 걸쳐 있다.

우흥은 원래 북경 출신으로 개방 직후 중국 전통 미술이나 서구 기본 인문 과학을 단기간에 습득하여야 하였던 개방 이후의 지식인 세대에 속한다. 우흥의 비평적인 목적도 모택동의 통치와 공산주의 혁명 이후에 간과되어 왔던 중국의 문화와 미술사를 재평가하고 궁극적으로 이것을 국제적인 미술사의 흐름에 맞추어 설명하기 위한 것이라고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 우흥은 전 세계적으로 현대 미술작가들, 특히 비서구권 작가들이 자신들의 문화적 특수성에 대하여 새롭게 인식하기 시작하였다고 설명한다. “나는 요새 꽤 많은 작가들이 전통을 새롭게 하고 발견하고 있다고 느낀다.... 이것은 [결국] 재발견과 재창조에 해당한다.”¹³⁾

우흥은 저서『과도기』와『과거와 미래 사이에서』에서 어떻게 특정한 지정학적인 한계에 국한되지 않으면서도 문화적인 특수성, 차별성을 보여줄 수 있는 주제와 형식이 중국 현대미술에 등장하게 되어 왔는지를 다룬다.¹⁴⁾ 그런데 흥미로운 것은『과도기』의 부제인 ‘중국의 실험적인 예술’이라는 단어에서도 나타나는 바와 같이 우흥은 중국 현대미술을 지칭하는 과정에서 ‘아방가르드’나 ‘포스트모더니즘’과 같이 서구 미술 이론이나 비평사에서 흔히 사용되는 단어들의 사용을 가급적 자제한다. 앞에서도 인용한 바와 같이 우흥은 서구 미술계가 지나치게 이데올로기적인 이분법과 붕괴라는 ‘냉전시대’의 사고 체계에 따라서 중국 미술계를 한정시켜 왔다고 주장한다. 따라서 그는 아방가르드 미술이라는 용어 대신에 실험예술과 같이 광범위하고 덜 호전적인 단어를 선호하여 왔다.

또한 우흥은 최근 저서 『역사를 만들다』의 ‘동시대적인 전환 (Contemporary Turn)’이라는 장에서 1990년대 이후 주로 중국 문화학자들이 탈 이데올로기, 혹은 포스트모던적인 시대라고 불리는 시기에 등장한 미술을

13) Wu Hung, “A Conversation with Wu Hung” by Lu Yinghua, *Artzine* (September 2006); http://www.artzinechina.com/display_vol_aid210_en.html.

14) 이 두 저서는 모두 그가 스마트 미술관(Smart Museum of Art)에서 1998년과 2006년에 기획한 전시회 도록들이다. 이외에도 우흥은 2009년에 ‘취소되다 (Canceled)’라는 제목으로 중국 내에서 정부에 의하여 금지된 전시회들만을 따로 모아서 전시회를 기획하였다.

‘동시대적’이라는 단어로 표현한다.¹⁵⁾ 물론 중국의 복잡한 정치적 경제적 상황을 특정한 단어로 일반화하여 규정하는 것은 불가능하다. 그럼에도 불구하고 주요 문학 비평가나 문화 이론가들은 천안문 사태 이후로 새로운 시대를 포스트모던 이론과 연관시켜서 설명한다. 중국의 대표적인 포스트모던 이론가인 셸덴 루(Shelden Lu)와 문학비평가 왕닝(王宁)은 1989년 6월 4일 민주화 운동이 실패한 후 중국에서 지식인들의 정치적, 사회적 역할이나 입지가 퇴보하게 되었고, 공식문화가 대중문화로 바뀌게 되면서 문화의 상업화가 급속도로 이루어진 점 등을 들어 중국에서 포스트모던적인 현상이 발견된다고 주장한다. 루는 1990년대 이후 가장 인기 있는 문학 작가 왕슈오(王朔)의 소설에 등장하는 도시 소시민 계층의 전형적인 모습을 예로 들어서 이러한 현상을 설명한다. 슈오의 소설에 등장하는 인물들은 하나같이 방향성을 잃었으며 이전 세대들과는 달리 “특정한 질문을 제기하지도 혹은 그것들에 대하여 답을 하려고도 하지 않는다.”¹⁶⁾

미술계에서도 유사한 현상들이 발견된다. 정치적 팝아트나 시니컬 리얼리즘에서 두드러지게 나타나는 냉소적인 성격은 가오밍루 따르면 탈 이데올로기화된 시대에 지식인들이나 예술가들이 지나간 이상주의적인 시대에 대한 가지는 일종의 “애도(mourning)”를 표현한 것이다.¹⁷⁾ 우흥은 1990년대 이후 중국의 문화적인 상업화나 탈 이데올로기적인 현상에는 동의를 하지만 포스트모던이라는 용어 또한 사용을 자제한다.

이러한 맥락에서 볼 때 ‘실험적인 미술’이라는 용어는 우흥의 입장에서는 꽤나 의도적인 것이라고 할 수 있다. 이 용어는 그가 주장하는 바와 같이 이제까지 서구인들의 관심이나 끝만한 이데올로기적인 해석의 틀에서 벗어나서 중국 현대미술을 동시대의 미술이나 중국의 문화적 역사적 맥락에서만 다루겠다는 그의 의지를 암시하는 것이기도 하다. 그러므로 우흥은 되도록이면 아방가르드나 포스트모더니즘과 같이 명백한 이론적 배경을 지니거나 서구와 비교

15) Wu, *Making History*, p. 12.

16) Shelden Hsiao-peng Lu, “Postmodernity, Popular Culture, and the Intellectual,” *Boundary 2* vol. 23 no. 2 (Summer 1996), p. 158. 중국에서는 모택동의 서거 이후부터 천안문 사태가 일어나는 1989년까지의 시기를 새로운 시대, ‘신시대,’ 그리고 1989년 이후부터를 신시대 이후의 시대(후 신시대)라고 주로 분류한다.

17) “1980년대의 민주화 운동이나 지식인들의 근대화 운동이 실패하게 되고, 상업화와 대중문화의 기대치 않았던 영향력 아래에서 많은 예술가들은 1980년대의 인간주의적인 이상주의나 기대감을 버리게 되었다. 예를 들어 보다 중립적이고 시니컬한 자세들인 정치적인 팝운동이나 시니컬 리얼리즘에 기폭제가 되었다고 할 수 있다.” Minglu, *Inside Out*, p. 21.

대상이 될 만한 개념이나 단어들의 사용을 자제하여 오고 있는 것이다.¹⁸⁾

그렇다면 과연 우흥이 주장하는 실험적인 미술, 혹은 동시대 미술은 어떠한 특징들을 지니고 있는가? 그는 어떠한 방법론을 사용함으로써 이제까지 중국 현대미술을 보아온 서구인들의 편향적인 시점으로부터 벗어나서 비서구권 문화의 전통과 실험미술이 조우하게 되는 과정을 설명하고 있는가? 우흥은 중국 현대미술에서 1990년대 이후 등장한 실험미술의 주요한 특징들을 살펴볼 수 있는 방법론으로 구조주의나 기호학자들이 사용하였던 ‘공시적’이면서도 ‘통시적’인 이분법을 사용한다. 우흥에 따르면 공시적이면서도 통시적인 방법론은 매체나 주제에 있어서는 국제적인 예술의 조류와도 상응하면서 역사적, 문화적 특수성을 지닌 비서구권 현대미술을 설명하는데 에 있어 적합한 방식이라고 할 수 있다.

원래 통시적인 관점은 역사적인 시간을 통하여 시간의 흐름에 따라서 형성된 것을 가리킨다. 이러한 접근 방법에 따르면 특정한 미술사의 변천, 혹은 특정한 주제의 변천에 관심을 기울이게 된다.¹⁹⁾ 이에 반하여 공시적인 관점은 주어진 범위 안에서의 그 근본 구조를 집중적으로 탐구하게 된다. 이러한 경우에 통시적인 시점과 같이 변화나 발전 양상을 다루기보다는 주어진 것의 구조와 기능의 유기적인 관계에 관심을 지니게 된다.

이와 관련하여 우흥은 회화와 같이 문화적인 특수성이 강한 매체 대신 사진, 설치, 비디오와 같이 비전통적인 매체들을 선호한다. 우흥에 따르면 회화는 중국의 문인화, 묵화, 서구의 유화와 같이 특정한 문화적 정체성이 암암리에 부과되어 있어서 통시성은 구축할 수 있으나 공시성, 즉 전 세계 미술계의 흐름과 상응하는 작업을 만들어 내기에는 적합하지 않다. 반면 설치 작업들은 국제적인 미술적 언어를 사용하면서 다른 한편 토착적인 예술의 형태, 재료, 표현 등을 동시대 미술에 도입하는 데에 있어 훨씬 수월하다.²⁰⁾

18) 아방가르드나 포스트모더니즘과 같은 용어를 사용하지 않게 된 또 다른 배경으로 중국을 비롯한 비서구권의 아방가르드가 유사한 서구의 현상이나 미술사조들을 변종하거나 모방한 것으로 인식되지 않도록 하기 위한 것이라고도 해석해 볼 수 있다. Wu, *Making History*, p. 313.

19) 언어학에서 유래한 이분법적인 분류는 1960년대 말 러시아의 언어학이나 기타 학문을 새롭게 발견한 프랑스 학자들에 의하여 구조주의로, 그리고 미술사나 영화사에서는 1970년대 초 『스크린(Screen)』과 『옥토버(October)』등을 통하여 번져 나갔다. 우리나라에서도 1990년대 유행하였던 기호학 또한 이와 같은 서구학술계의 영향을 받은 것이라고 할 수 있다. 그런데 서구에서 기호학이 문화의 이데올로기적인 측면을 파헤치고 비판하는 과정에서 도입된 언어 철학의 한 분류인 것에 반하여 우흥이 사용하기 시작한 구조주의의 경우 중국 미술의 역사를 재평가하고 동시에 다른 문화권의 미술과 동시대적인 성향을 나누는 예술적 실험들을 부각시키기 위한 것이었다.

아울러 우흥은『역사를 만든다』에서 공시적이면서도 통시적인 중국 현대미술의 특성을 보여줄 수 있는 또 다른 예로 자신의 북아트 전시회를 들고 있다. 한편으로 중국 현대미술에서 북아트는 서구의 개념미술, 비물질화된 기록 미술, 북아트와 연관된다고 할 수 있다. 그러나 동시에 우흥에 따르면 책을 둘러싼 역사적 기억은 고대부터 현재에 이르기까지 중국역사의 변천이 지닌 특수성, 즉 통시적인 깊이를 부과할 수 있게 된다. 중국 현대미술에서 책을 이용한 작업들은 중국 문인화의 전통으로부터 현대 중국에서 이데올로기의 변천사, 문화적인 탄압정책, 그리고 개방이후 자본주의와 지식의 상업화 등의 다양한 이슈들을 함께 다룰 수 있는 계기를 마련하기 때문이다.²¹⁾

책을 통한 자기 훈련은 중국 미술사나 역사에서는 문인화를 비롯하여 현대 예술에 이르기까지 중국 미술이론에서 예술가의 가장 중요한 덕목에 속한다.²²⁾ 이와 관련하여 우흥이 중점적으로 다루고 있는 작가는 슈빙이다. 슈빙은 유명한 학자 집안에서 태어났으나 전통적인 학문이나 책이 금지된 문화 혁명 시기에 시기에 성장하였다. “나의 세대는 언어나 책과 매우 이상한 관계를 가져 왔다.... 나의 부모들은 모두 북경 대학에서 일하였고 나는 그 곳의 도서관에서 많은 시간을 보냈다.... 나는 책들의 외관에는 매우 익숙해 졌다. 물론 그것들의 내용들은 이해할 수 없었고 문화혁명이 되어서 비로소 내가 글을 읽을 수 있게 되었을 때에는 더 이상 읽을 수 있는 책들이 사라졌다. 온통 나라가 모택동의 ‘작은 붉은 책’ 한권만을 읽었다.”²³⁾ 하지만 슈빙이 문화혁명이 끝날 즈음에 북경 대학으로 돌아 와서 이제까지 못 다한 배움에 대한 욕구를 충족시키고자 손에 닿치는 대로 책들을 읽었을 때 그는 기분이 오히려 불쾌해졌다고 고백한다. 작가는 배움의 욕구가 좌절되었던 기억, 그리고 이후 개방에 따른 갑작스러운 변화와 같이 개방 후 중국의 젊은 세대들이 공유하는 경험을 <하늘로부터 온 책>에서 재현해 내고 있다. 책을 맘대로 접할 수 없었던 상황과 때늦은 중압감 때문에 혼란스러웠던 복잡한 심리상태를 작가는 뜻을 알아볼 수 없는 글씨가 적힌 책들과 활자본으로 이루어진 설치 작업을 통하여 표현하고 있다.

만약 슈빙의 작업이 문화적인 압제의 역사와 기억을 작가가 스스로 떠올리

20) Wu, *Making History*, p. 21.

21) 앞책, p. 70.

22) 우흥은 유명한 중국의 명언, “유명한 예술가가 되기 위하여 1000권의 책을 읽고 1000 리를 여행해라”를 인용하고 있다. 중국화가 동기창을 통하여 이 명언이 미술의 분야에서도 사용되기 시작하였다. 동기창에 따르면 예술가는 많은 책과 여행을 통해서만이 세상의 먼지 끼고 오염된 것으로부터 벗어날 수 있게 되고, 비로소 예술가는 자연 풍경의 정신을 전달할 수 있게 된다. 앞책, p. 65.

23) 인용, 앞책, p. 70.

면서 관객들로 하여금 개인적인 경험들을 떠올리도록 유도하고 있다면 위에민준(岳敏君)의 설치 작업에서 전혀 다른 메시지가 등장한다. 위에민준에게도 슈빙과 같은 개인적인 경험이 결코 낯선 것은 아니다. 그러나 중국에서 1990년대 이후부터 책은 더 이상 마음의 양식이 아니라 즐거운 오락의 수단으로 전락하였다. 위에민준의 설치 작업에서 모닥불과 같이 생긴 것을 뺨 둘러싼 인물들은 책으로 만들어진 원 위에 앉아 있다. 여기서 책은 그들의 머리와 마음을 살피우는 데에 사용되는 대신 단지 추위를 피하기 위하여 모닥불을 둘러싸고 앉아 있을 의자 대용품이 되고 있다. 이와 관련하여 우흥은 왕진(王晶)의『새로운 고대인(新古)』을 인용한다. 왕진 소설의 주인공은 독서를 일종의 햄버거를 먹는 것과 같이 일상적인 일에 비유한다. “책을 읽는 것은 햄버거를 먹는 것과 유사하다. [그런데] 햄버거를 먹지 않는 것은 괜찮다. 그러나 읽지 않는 것은 그렇지 않다.”²⁴⁾ 즉 위에민준의 작업은 문화혁명 시기와는 비교할 수 없는 정도로 불어난 출판물들과 문화적인 상업화에 대하여 시니컬한 메시지를 던진다.

따라서 우흥의 실험적인 예술에 관한 이론은 첫째로 서구 미술이론과의 관계에서 중국 미술에 대한 이해나 입장의 폭을 확장시켰다는 면에서 그 의의를 찾을 수 있다. 둘째로 그의 공시적이고 통시적인 실험미술은 전 지구화된 미술계의 조류와도 상통하면서도 중국 문화의 변천사를 관통하고 있다. 우흥이 예로 들고 있는 중국 현대미술에서 책을 사용한 예들은 일차적으로는 중국 미술을 국제적인 개념미술, 설치미술과의 연관성 속에서 접근할 수 있도록 해준다. 아울러 책이라는 주제는 비판정신을 특징으로 한 개념미술이나 북아트를 연상시키면서도 동시에 인성의 수련과 지식의 습득을 화가의 중요한 덕목으로 여기는 중국 전통미학을 연상시킨다. 또한 책과 연관된 이미지, 글씨, 오브제 등은 문화혁명, 개방 후 중국 문화의 급격한 상업화가 가져다준 아픈 기억과 폐해를 효과적으로 상기시켜준다.

II-3. 가오밍루의 트랜스내셔널 ‘아방가르드’

두 번째로 다루게 될 비평가 가오밍루는 서구 미술사나 현대미술 이론, 그리고 중국 현대미술과 문화에 대한 해박한 지식을 바탕으로 전 세계적으로 활발하게 활동하여 오고 있다는 점에서 우흥과 비견될만하다. 그러나 가오밍루는 우흥과 달리 주로 현장미술, 특히 중국 체제에 저항적인 미술들에 관심을 지녀왔다. 그는 1989년 ‘중국/아방가르드’ 전시기획에 참여하였고 미국 하버드 대학에서 그의 논문 또한 중국 현대미술을 서구의 아방가르드 이론에 비추어 살펴보는 것이었다.²⁵⁾ 또한 그의 최근 저서『현대미술과 추상(現代性與抽象)』

24) Wu *Making History*, p. 78.

25) 하버드대학에서 가오밍루의 박사논문은 “The 85 Movement: Avant-Garde Art

(2009)을 통해서도 서구의 아방가르드 이론을 중국 비평가들이나 독자들에게 적극적으로 소개하여 왔다.²⁶⁾ 따라서 이번 장에서는 가오밍루가 우흥과는 달리 어떻게 서구 이론과의 관계, 중국 미술과 문화적 정체성을 규정하고 있는 지에 대하여 살펴보고자 한다.

가오밍루는 앞서서도 언급한 바와 같이 1979년 개방이후「미술」의 편집장으로서 중국 ‘아방가르드’ 미술의 현장과 깊게 관련되어 왔으며 그가 미국으로 오게 된 것도 1989년 ‘중국/아방가르드’ 전시가 물의를 빚게 되면서 중국에서 활동하는 것이 여의치 않게 되었기 때문이다. 그러므로 가오밍루의 저서나 전시 활동은 개방 이후 중국의 저항적인 미술을 체계적으로 공부하고 알리는 데에 집중되었다.²⁷⁾ 특히 그가 1998년 뉴욕의 아시아 소사이어티(The Asia Society)와 샌프란시스코 미술관(The San Francisco Museum of Modern Art)과 함께 기획한 ‘집중탐구(Inside Out: New Chinese Art)’는 그때까지 서구권에서 열린 중국 현대미술 전시회 중에서 규모가 가장 컸으며 특히 서구에서 망명한 중국계 작가들, 홍콩, 대만의 작가들을 함께 전시하였다는 점에서도 그 의의를 찾을 수가 있다. 또한 그가 2005년 뉴욕의 알브라이트 녹스 갤러리(Albright-Knox Art Gallery)와 함께 기획한 ‘벽(The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art)’을 통하여 이제까지 정치적 팝아트나 시니컬 리얼리즘의 대표적인 작가들에 의하여 가려져 왔던 행위 예술이나 변방의 예술이 대거 서구 미술계에 소개되었다.

가오밍루에게 아방가르드 예술이 지닌 반체제적이고 저항적인 측면은 매우 중요하며 단순히 서구와 비서구권 문화와 미술에서 공통된 것이다. 가오밍루에 따르면 “현대화(modernization)”의 현상은 현재와 미래, 지역과 세계, 그리고 자아와 타자의 서로 다른 영역 사이에 위치해 있는 모든 발전된 사회들에서 공통적으로 나타난다.²⁸⁾ 그리고 중국의 아방가르드 예술은 결국 중국의 지식

in the Post-Mao Era”(1999)이며, 이 논고는 2008년 중국에서『85 미술운동(85 美术运动)』이라는 제목으로 발간되었다.

26) 가오밍루는『현대미술과 추상(现代性与抽象)』에서 중국 미술시장의 상업주의에 의하여 체계적으로 예술의 독립성(autonomy)에 대하여 연구할 기회가 줄어들었다고 개탄하면서 책의 세 번째 장, “미술 리서치 번역(Art research in translation)”에서 아방가르드와 키치, 보들레르의 모더니티, 낭만주의의 개념들을 번역, 소개하고 있다.

27) 가오밍루는 중국어로도 다수의 현대미술관련 책들을 발간하였다. 대표적인 것들을 추리자면 앞에서 소개한『85 미술운동(85 美术运动)』이외에 1991년『중국현대미술사(中国当代美术史)』, 그가 1997년에 편집한『중국현대미술사1985-1986(中国当代美术史 1985-1986)』, 2005년『중국 아파트먼트 미술 1970-1990: 혁명 이후 변방 미술의 생태학(中国公寓艺术1970-1990: 后文革的边缘艺术生态)』등이 있다.

28) Minglu, *Inside Out*, p. 18.

인들이 처한 특수한 상황, 즉 개방 직후 강력한 국가주의, 그리고 개인주의 사이에서 우선적으로 독자적이고 자유로운 자아를 찾기 위한 행보였다는 것이 그의 기본적인 입장이다.²⁹⁾

가오밍루는 중국 현대미술을 이해하는 과정에서 근대화에 따른 중국 내부의 사회적이고 이데올로기적인 갈등 요인들에도 주목한다. 그가 “실험적인 예술”이라는 용어 대신에 아방가르드라는 용어를 선호하는 것도 이 때문이다. 그는 “실험”이라는 용어가 지나치게 광범위하고 수동적이며 방향성을 제시해 주지 못한다고 설명한다. 이에 반하여 가오밍루에 따르면 “아방가르드”라는 단어는 그것을 택한 이들의 결정과 특정한 비평적 방향을 상징하고 있다. 아방가르드는 자연적으로 ‘비평’과 ‘저항’의 정신을 내포한다고 그는 믿는다.³⁰⁾

물론 가오밍루는 중국에서의 아방가르드가 서구에서 19세기와 20세기 초에 등장하기 시작한 아방가르드와 다르다는 사실에도 주목한다. 만약 서구의 아방가르드가 주로 중산층의 발전과 그에 따른 상업화에 반기를 들고 시작되었다면 중국 현대미술을 둘러싼 상황은 서구의 그것보다도 훨씬 더 복잡한 양상을 띤다. 그는 “아방가르드의 운동이 서구에서는 중간계층의 상업주의나 키치에 대한 반항이지만 중국에서 아방가르드는 지역화와 전지구화, 이데올로기와 물질주의와의 훨씬 복잡한 관계 속에 위치해 있다”고 설명한다.³¹⁾

나아가서 가오밍루는 중국 아방가르드의 또 다른 특징으로 자기비판적인 의식을 든다. 그는 아방가르드에도 두 가지 비판이 공존한다고 설명한다. 이 중 하나는 ‘사회 비판’이고 다른 하나는 ‘자기비판’이다. 여기서 “자기비판은 아방가르드가 가지고 있는 스스로의 보수성, 부패, 그리고 생기 없는 예술적 언어나 방법론에 대하여 환상을 버리는 것”에 해당한다.³²⁾ 이러한 측면에서 가오밍루는 자신의 논문에서 중국의 현대미술이 아방가르드적인 정신을 구현하게 되는 것은 그것의 이상주의적인 측면보다는 다다나 초현실주의와 같이 허무주의적이고 냉소적인 자세로부터 유래하였다고 본다.³³⁾ 1989년 전시 ‘중

29) 가오밍루에 따르면 아방가르드 정신은 중국에서 85 미술운동을 통하여 빛을 발하게 되었다. 앞책, p. 20.

30) 인용, Xiaoping Lin ed., *Children of Marx and Coca Cola* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2009), p. 2.

31) Minglu, *Inside Out*, p. 28.

32) 인용 Lin ed. *Children of Marx and Coca Cola*, p. 2. 샤오핑린에 따르면 1980년대 이미 유럽의 각종 아방가르드 이론이 중국에 소개되었다. 예를 들어 유진 이오네스코(Eugène Ionesco)『아방가르드맨』(1958)의 주요 개념이 번역되었다.

33) 가오밍루의 아방가르드 이론은 그린버그식의 아방가르드와 키치로부터 독일의 좌익 문화비판이론으로부터 유래한 피터 버거(Peter Bürger)의 아방가르드 이론에 이르기까지 폭 넓은 아방가르드 이론으로부터 영향을 받았다. 특히 아방가르드 문화와 주도적인 문화(official culture)가 결탁하게 되는 모순적인 상황과 다다에 관

국/아방가르드' 당시 선보였던 샤오루의 <대화>(1989)에서 설치 작업의 유리면에 비친 자신의 모습을 보고 총을 쏘는 행위예술은 반체제적이고 도발적일 뿐만 아니라 생뚱맞고 기이하다. <대화>에서 자신을 향해 방아쇠를 당기는 모습은 개방직후의 중국 지식인/예술가의 허무주의적이고 염세주의적인 반응이라고도 해석할 수 있다. (가오밍루는 중국의 정치적 팝아트나 시니컬 리얼리즘을 반정부적인 예술사조가 아니라 천안문 사태 이후 중국 지식인들이나 실험적인 예술을 숭상하였던 작가들의 지나간 시대에 대한 “애도(mourning)”에 비유한 바 있다. 따라서 가오밍루는 서구 비평가들과 같이 중국의 팝아트를 단순히 후기 사회주의적인(Post-socialist) 현상으로 보는 입장은 지양하지만 우흥에 비하여 중국의 현대미술을 보다 정치적인 관점에서 해석하고 있다고 할 수 있다.)

가오밍루가 중국의 저항적인 예술의 대표적인 예로 들고 있는 것으로는 2005년 '벽'이라는 전시회를 통해서도 부분적으로 소개되었던 아파트먼트 예술이 있다.³⁴⁾ 가오가 말하는 아파트먼트는 일반적인 전시 공간이 아닌 비공공적이며 사적인 공간을 일컫는다.³⁵⁾ 여기서 아파트먼트는 단순히 작품이 전시되는 물리적인 공간만을 의미하지는 않는다. 그는 “문제가 되는 공간이란 단순히 전시 공간만을 가리키는 것이 아니라 예술을 만드는, 즉 작가의 스튜디오나 작가들간의 교류, 그리고 작가와 관객과의 교류가 이루어지는 공간 모두를 가리킨다”고 설명한다. 또한 아파트먼트 예술에서 아파트먼트는 제도권의 아카데미한, 그리고 상업적인 체제에 반하는 저항적인 공간을 상징하기도 한다.³⁶⁾

따라서 아파트먼트 예술은 일반 미술관이나 상업화랑에서 다룰 수 없는 다양한 반 아카데미적, 반체제적, 반상업적 예술을 통틀어서 일컫게 된다. 1970

한 부분은 버거의 이론을 연상시킨다. 실제로 로버트 라우션버그(Robert Rauschenberg)는 초기 중국 현대미술작가들에게 큰 영향을 미쳤다. 그는 미국 작가로는 처음으로 1985년 북경 국립미술관에서 개인전을 갖고, 북경 중앙미술학교에서 강의를 가졌다.

34) 전시회와 관련하여 한해 전에 발표된 글에서 저자는 주요한 예들을 집중적으로 다루고 있다. Gao Minglu, “The Great Wall in Contemporary Chinese Art,” *Positions* vol. 2 no. 3 (2004), pp. 773-786.

35) 아파트먼트는 중국에서 1990년대 처음으로 등장한 주거공간으로서 사회주의 시대의 공공 가족 하우스와는 대치되는 개념이다. 즉 아파트먼트는 정부의 통제로부터 벗어난 사적인 공간을 상징한다. Gao Minglu, “What is ‘Apartment Art’,” *Art in turn* (September 2008); <http://en.artintern.net/index.php/news/main/html/4/378>.

36) Gao Minglu, “Particular Time, Specific Space, My Truth: Total Modernity in Chinese Contemporary Art,” in Terry Smith, Okwui Enwezor eds. *Antinomies of Art and Culture* (Durham: Duke University Press, 2009), p. 139.

년대 개방 직후 추상이나 순수예술과 같이 당시에는 전혀 알려지지 않았던 모더니즘 계열의 ‘이름이 없는 그룹(No Name Group)’으로부터 1989년대 말 구덱신 등이 만든 개념주의적인 그룹들, ‘텍타일 센세이션 그룹(Tactile Sensation Group),’ ‘새로운 분석 그룹(New Analysts Group),’ 부부가 그들의 집에서 활동해 오고 있는 송동(宋东)과 인지우첸(尹秀珍)과 같은 행위/미디어 예술, 왕진과 같은 행위 예술가들, 그리고 마지막으로 1990년대 이후 외국에서 망명하였다가 돌아온 슈빙, 아이웨이웨이(艾未未) 등과 같이 다양한 매체와 스타일의 작가들이 아파트먼트 아트 작가이거나 이들 그룹들과 연관을 맺어오고 있다. 게다가 1990년대 들어서 북경, 상해, 광저우, 항저우와 같이 중국 각 지역에 퍼져 있는 아파트먼트 예술가들은 서로 네트워크를 형성하고 엮서로 자신들의 전시회를 일반 대중들에게 선전하면서 상업 화랑의 체제를 피해가는 다양한 방법들을 모색하여 왔다. 장후안(张洵)의 행위예술도 아파트먼트 아트의 한 유형으로 1990년대 일반 미술관이나 화랑에서 전시되지 않은 상태에서 이와 같은 네트워크를 통하여 이미 많은 젊은 작가들에게 영향을 미친 바 있다.³⁷⁾

가오밍루가 예로 들고 있는 중국 아방가르드의 특징을 잘 보여주는 작업으로는 송동이나 왕진(王进)의 공공작업을 들 수 있다. 원래 1990년대 이후 아파트먼트 아트에 속하는 작가들의 작품은 주로 보잘것없는 재료로 이루어진 개념미술이나 행위예술이 대부분을 차지한다. 예를 들어 송동의 <물로 읽기를 쓰다>(1995-현재)는 돌 위에 작가가 자신의 내적인 이야기를 물로 적는 과정을 기록한 사진/영상 작업이다. 송동은 <낭비하지 말자>(2005)에서도 보존이 힘들고 하찮은 쓰레기나 쓰고 남은 물건들을 선보였다. 마찬가지로 맥락에서 1990년대 초부터 시작된 왕진의 공공작업 <얼음의 벽: 96 중앙 중국>(1996)에서 작가는 자본주의 도래 이후 풍부해진 물질문화를 풍자하는 ‘얼음벽’을 구축하였다. 각종 고급 소비 물건들은 얼음 속에 갇혀서 작가의 표현에 따르면 냉각되고 있는 중이었다. 작품의 재료적인 측면에서 보자면 왕진의 작업은 비영속적이고 보관이 불가능한 재료로 구성된 중국 아파트먼트 미술의 한 특징을 보여준다고 할 수 있다.

특히 왕진의 작업은 1990년대 중국 행위예술의 주요한 흐름을 보여준다. 가오밍루에 따르면 1990년대 들어 중국의 행위예술들이 점차로 이데올로기적인 이슈로부터 물질주의적인 소비사회와 연관된 이슈로 옮겨간다고 주장한다. 가오밍루에 따르면 만리장성이나 벽을 이용한 작업들이 중국 현대미술에서 빈번하게 등장하여 왔으며 이것은 “역사적인 장소성들을 특정한 상징적 수단으

37) Minglu, “What is ‘Apartment Art’,” n.p.

로 변화시키고 이를 통하여 현대적인 중국의 정체성을 찾으려는 노력”의 일환이라는 것이다. 하지만 상징적인 의미에서 왕진의 벽은 결코 전통적으로 벽이 수행하는 경계, 보호막으로서의 기능을 수행하지 못한다고 할 수 있다. 작가는 <문을 두드리다>(1993)에서 만리장성의 허물어진 부분을 미국 달러 사인이 사실적으로 그려진 벽돌로 막는 공공작업 프로젝트를 진행하였다. 그리고 3년 후에는 유사한 방식으로 <거대한 벽: 존재할 것인가 말 것인가>(1996)에서 만리장성의 허물어진 부분을 코카콜라로 쌓아서 막고 있다.³⁸⁾ 허물어진 벽은 제대로 보존되어지지 못한 중국의 정체성을, 혹은 더 이상 국가적인 경계선이 무용지물이 된 상태를 가리키며 결국 그 주범은 미국 자본주의나 소비문화이다. 여기서 복원이 불가능한 만리장성은 전 지구화된 상품들이 국경을 넘어서 중국 내부로 침투 팽창해 가고 있는 사회적 현상을 연상시킨다.³⁹⁾

그러므로 가오밍루가 인용하고 있는 아방가르드는 단순히 반체제적이거나 반상업주의적인 의식뿐 아니라 결국 자기 비판적인 시선을 함께 포함하고 있다. 아울러 2005년에 ‘벽’의 전시회를 통하여 선보인 중국 개념미술/행위예술은 전통적인 정체성에 대해서도 가오밍루가 회의적인 입장을 보이고 있음을 보여준다. 만약 우흥이 중국 현대미술의 담론에서 이데올로기적인 측면을 배제하고 중국의 전통적인 문화적 유산과 세계 미술과의 공시성을 강조하여 왔다면 가오밍루에는 이데올로기적인 갈등을 내포한 서구의 아방가르드 이론을 수용하였다. 물론 반체제, 반상업주의와 같이 매우 단순한 이데올로기적인 입장에서 중국 미술을 접근하는 입장들에 대해서도 그는 비판적이어 왔다. 하지만 그는 이데올로기적인 혼돈, 과거와 현재의 혼돈, 자아와 타자의 혼돈을 단적으로 보여주는 예들로 개념미술이나 행위예술들을 다루어 오고 있다. 나아가서 그가 예로 들고 있는 왕진의 만리장성 프로젝트는 전 지구화된 시대에 진정한 문화적 정체성이 지속적으로 상업화되고 부정되는 상황에 대하여도 비판적인 메시지를 던진다.

III. 나가는 말: 전 지구화 시대의 중국 현대 미술비평의 새로운 쟁점들

우흥과 가오밍루의 이론은 국제미술계에서 서구의 이론적 배경과 중국의

38) Minglu, “Particular Time,” 146; 장후안의 작업에서도 자신의 신체와 주위 환경 사이의 경계에 해당하는 피부는 자아를 보호해주는 막이 아니라 자아와 환경간의 끊임없는 침투와 경계 허물기의 한 상징적인 기재로 다루어진다. 그의 가장 잘 알려진 작업에서 화장실에 갇힌 장후안의 피부에 발라진 꿀로 주위 파리들이 몰려 들면서 작가의 피부는 말 그대로 외부 환경의 침투와 공격에 그대로 노출되게 된다. Gao Minglu, “Private Experiences and Public Happening, the Performance Art of Zhang Huan,” *Pilgrimage to Santiago*, 2000;

<http://www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=26&sClassID=1>.

39) Minglu, “The Great Wall,” p. 782.

현장 미술을 결합한 분석의 유형들을 살펴볼 수 있는 계기를 제공하였다. 미술 비평이나 이론, 그리고 미술사에 대한 체계적인 지식을 바탕으로 이들의 이론은 비서구권 미술비평이 나아가야 할 바에 대하여 제시해 준다. 특히 이들의 비평은 북아트나 아파트먼트 예술, 그리고 행위 예술과 같이 비교적 정치적 팝아트에 비하여 세계 미술계에 덜 알려진 중국 현대미술의 예들을 이론화하고 알리는 역할을 하여왔다.

하지만 이러한 과정에서 첫째로 우흥과 가오밍루가 서구 이론을 이용하는 방식은 다르다고 할 수 있다. 고대 중국의 예술사 전문가로서 우흥은 사회주의 혁명 이후 억제되어 왔던 중국의 특수한 문화적 배경이나 전통을 현대미술과 접목시켜 오고 있다. 이를 위하여 우흥은 서구의 주요 미술이론들이나 용어의 사용을 자제하여 왔다. 반면 85 세대를 대변하는 현장 미술비평가중의 한명이었던 가오밍루는 중국의 특정한 현실에 맞게 서구의 아방가르드 이론을 적용해 보고자 하였다. 특히 아방가르드 이론은 국경을 초월한 전 지구화된 미술계의 상황에도 적절한 예가 되고 있다. 천안문 사태 이후로 급격하게 진행되고 있는 순수예술과 공식문화의 상업화 현상은 아방가르드 예술의 효용성에 대하여 다시금 생각해 보도록 만들기 때문이다.

둘째로 중국 미술비평은 자연스럽게 중국의 문화적 예술적 정체성에 대한 논의로 이어지게 된다. 물론 두 비평가다 단순히 고정적이고 불변하는 중국 예술의 문화적 정체성을 상정하지는 않는다. 하지만 우흥이 예로 들고 있는 북아트의 경우 사회주의 혁명이후로 약화된 문화적인 위상이나 사라진 전통문화에 대한 향수를 불러일으킨다. 이러한 측면에서 전 지구화된 미술계에서 비평가가 자국의 문화와 예술을 홍보하고 있다는 의심을 받을 수도 있다. 예를 들어 우흥은 홍레이(洪磊)의 가족 앨범을 예로 들면서 작가가 전통적인 중국 앨범 만들기의 기술을 지니고 있다는 사실을 강조하였다. 또한 리팅귀(李庭珪)가 당나라의 몰락과 함께 남쪽으로 이주를 간 먹 만드는 장인의 집안에서 나왔다고 설명한다. 특히 이 지역은 먹의 재료가 되는 3000년 된 소나무가 많이 있는 곳으로 알려져 있다는 것이다. 물론 이러한 예들은 작품과 작가를 이해하는 데에 있어 도움은 되겠지만 암암리에 우흥이 중국의 문화적 정체성에 대하여 어느 정도 경도되어 있음을 보여주는 대목이라고도 할 수 있다.⁴⁰⁾ (중국 문화의

40) Wu, *Making History*, p. 86; 물론 우흥도 전지구화 시대에 중국 정부가 국내적으로는 중국의 전통을 억제하여 왔으면서도 대외적으로 외국 관광객들을 위하여 중국의 전통문화를 부활하고 있는 우스꽝스러운 현상에 대하여 충분히 인식하고 있다. 하지만 우흥이 예로 들고 있는 왕진의 <중국인의 꿈>(1997-2000)은 중국 전통 문화에 대하여 비판적인 시선을 가하지만 동시에 의상의 공예적인 정교함은 외국인들의 시선을 끌만하다고 할 수 있다. Wu Hung, "A Chinese Dream by

정통성을 강조하게 되면 엘리트 문화의 부활을 의미하는 것이 될 수 있다. 또한 이와 같은 입장은 결국 중국문화를 세계화하고자 하는 중국 정부의 요구에 부응하는 것이 될 수도 있다.)

이에 반하여 가오밍루의 이론에서 국가/문화적인 정체성은 파편화되고 부정되어 진다. 왕진의 작업들에서 만리장성은 자아와 타자, 특히 중국 내부를 외부의 불순한 요인들로부터 물리적으로, 그리고 상징적으로 보호해주는 역할을 수행하지 못하며 빈자리는 열토당토한 대체물들로 메워진다. 실제로 중국에서 왕진의 공공작업이나 행위예술은 상업화된 천안문 사태 이후의 중국 문화에 대하여 풍자적인 입장을 취하여 왔다. 그러나 여기서 전 지구화된 시대의 중국 미술의 모호한 정체성에 대하여 비판적인 시선을 던지고 있는 아방가르드의 역할에 대하여 다시금 생각해 볼 필요가 있다. 왜냐면 행위예술은 가장 중국 공안정부의 억압을 받아왔으며 많은 행위예술들의 자국 내 상연이 금지된 바 있다. 그러므로 중국인들보다는 서구의 미술계 인사들이 더 친숙하게 중국의 행위예술들에 대하여 직접적으로 간접적으로 접하여 왔다고 할 수 있다. 게다가 장후안과 같이 충격적인 행위예술을 펼치는 작가의 기록들은 주로 서구의 유명 화랑이나 미술관에서 전시되어져 왔다. 실제로 장후안은 아시아 소사이어티에서 열린 개인전 ‘장후안: 변화된 상태’ (2007년 9월)를 계기로 본격적으로 전 세계 미술계에 자신의 이름을 알리기 시작하였으며 그는 현재 앤디 워홀을 본뜬 스튜디오 팩토리에서 100명의 조수를 두고 있다.⁴¹⁾

따라서 우흥과 가오밍루의 미술비평은 전 지구화된 시대에 비서구권 미술비평이 풀어야 할 고민거리들을 던져 준다. 우흥의 경우 비서구권 미술비평이 궁극적으로 문화적 특수성이나 정통성을 홍보하는 수단으로 사용될 수도 있는 위험에 처하기도 한다. 반대로 가오밍루의 경우 비서구권 국가나 문화에서 자체적으로 해결이 되지 않는 문제들을 서구의 힘을 빌어서 비판하는 결과를 나올 수도 있다.⁴²⁾ 심지어 서구의 미술 비평계의 의견들을 그대로 수용하게 되

Wang Jin,” *Public Culture* vol. 12 no. 1 (Winter 2000), pp. 75-92.

41) 장 후안은 현재 전 세계적으로 가장 성공한 중국 행위 예술가로서, 그리고 작가 스스로가 자신의 국제적인 이미지에 대하여 집착한다는 점에서 “진정한 워홀의 계승자”라는 평가마저 받기에 이르렀다. 따라서 뉴욕 타임스의 비평가 홀랜드 코터 (Holland Cotter)가 주장하는 바와 같이 중국의 아방가르드가 한때 권위적인 기관처럼 변해버린 사회주의 리얼리즘에 반항하여 왔다면 이제 그들도 일종의 “새로운 중국의 기득권층을 형성”하게 되었다고 볼 수 있다. 인용, Lin ed., *Children of Marx and Coca Cola*, pp. 6-7.

42) 이제까지 “서구에서 노이즈를 만들고 중국에서 공격한다.”는 조언이 일반화되어 왔다. Marianne Brouwer, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (Beijing & Hong Kong: Timezone 8, 2008), p. 14.

는 결과를 나올 수도 있다.⁴³⁾

이와 관련하여 마지막으로 아이웨이웨이의 최근 행보에 대하여 언급하고자 한다. 아이웨이웨이는 1990년대 중국에서 망명한 후 미국 뉴욕에서 다다나 초 현실주의적인 미학을 습득한 후에 중국내에서 활동하고 있는 아파트먼트 아트 작가 중의 하나라고 할 수 있다. 하지만 그의 과감한 행동은 전 세계 미술계뿐 아니라 일반 매체의 이목을 끌어들여 오고 있다. 그는 2000년 상하이 비엔날레 당시 부속 전시회에 해당하는 ‘퍽 어프(Fuck Off)’라는 전시회를 기획한 바 있다. 이 전시회에는 조유(周瑜)라는 행위 예술가가 태아를 먹는 사진이 포함되어 있었다. 이듬해인 2001년 전당대회에서 중국의 보수적인 단체들은 이 작품을 ‘사회의 적’이라고 부르면서 맹렬히 비난하였다. 또한 아이웨이웨이는 2010년 12월 중국의 인권 운동가 리유시아보(刘晓波)의 노벨상 시상식 참여를 의심 받고 감금된 적이 있었는데 그는 자신의 행보를 인터넷 웹사이트에 올리면서 인터넷을 통한 사회 비판활동을 계속해 가고 있다.

아이웨이웨이의 예는 비서구권, 특히 중국과 같이 아직도 표현의 자유가 허락되지 않은 나라에서 아방가르드 예술이 가능한지, 그리고 이를 위하여 바람직한 미술비평의 형태는 무엇인지에 대하여 고심하도록 만든다. 우흥과 가오밍루의 미술비평들은 일차적으로 심지어 중국인들조차도 쉽게 접할 수 없는 중국의 문화, 역사, 아방가르드 예술, 그리고 혼돈된 이데올로기적인 상황들에 대하여 체계적으로 중국어와 영어로 소개하여 왔다. 하지만 서구 이론과 비서구권 예술 간의 관계, 그리고 국가적 정체성에 관한 우흥과 가오밍루의 비평적 입장들은 아직도 재고의 여지를 남긴다. 우흥과 가오밍루가 미술사학자이자 그들의 국제적인 명성으로 인하여 비교적 중국 정부의 입김에 덜 제약을 받게 된다 할지라도 결국 그들의 미술비평도 정치적으로 사용될 수밖에 없기 때문

43) 중국 미술비평계가 지나치게 서구비평적인 관점에 의하여 주도되어 온 것에 대한 비판적인 시각들이 있다. 물론 그와 같은 배경에는 중국 미술계가 독립적인 비평가나 비평 잡지들이 부재한 상태에서 지나치게 국제적인 미술계(비엔날레, 유명 큐레이터, 외국 화랑과 경매)의 평가에 의존한 점을 들 수 있다. 이러한 과정에서 우흥이나 가오밍루도 직, 간접적으로 부정적인 역할을 미쳤을 수 있다. 중국 현대미술의 비평문제와 연관해서 중국의 주요 비평가들의 인터뷰 글을 참조. Stacey Duffa, "Does China Have Art Critics?," *ArtZineChina* 2008; http://www.artzinechina.com/display_vol_aid513_en.html. 게다가 가오밍루는 2010년 7월에 이전부터 전시를 함께 기획해오기도 하였던 중국 미술대학의 리유시안동(刘湘东)으로부터 자신의 아이디어 ‘맥시말리즘(Maximalism)’을 도용한 것으로 고소를 당한 상태이다. 이 문제가 아직 완전히 해결되지 않은 상태에서 뭐라고 단정하기는 아직 이르다. 하지만 국제적인 비평가들과 중국 본토 비평가들 간의 일종의 반목이나 갈등은 특정한 이론적 쟁점뿐 아니라 중국 미술에 대한 해석의 주도권을 잡는다는 점에서도 심화될 가능성이 있다.

이다. 예를 들어 우흥의 중국 전통 문화에 대한 관심사가 가오밍루의 아방가르드 이론이 지닌 반체제적인 비평보다는 중국 정부 입장에서는 더 수용이 가능하다. 다른 한편 가오밍루의 비평도 결국 서구미술계의 후광을 업고 있다고 볼 수 있다.

그렇다면 서론에서 제기한 질문들을 다시금 떠올려 보고자 한다. 전지구화된 미술계에서 비서구권 예술에 대한 해석의 주체로 과연 누가 합당한가? 여기서 비서구권 예술에 대한 '본래적인' 해석이 타문화나 사회에서 유래한 해석보다 낫다거나 혹은 그 반대라고 일반화하여 주장하는 것은 무의미하다. 하지만 주목해야 할 만한 사실은 전지구화된 미술계의 상황에서 궁극적으로 비서구권 미술계의 시각과 이에 대항할 만한 서구권 미술계의 시각사이의 구분이 점차로 모호해지고 있다는 점이다.

아직도 국제무대에서 활동하는 전시 기획자들과 비평가들의 수와 네트워크가 한정되어 있기는 하지만 아시아 아카이브(Asia Archive)와 같이 아시아 현대미술의 자료를 전산화하는 작업이나 잡지「아시아 퍼시픽(Asia Pacific)」을 통하여 중국현대미술에 대한 비서구권 비평가들의 해석이 서구권으로 흘러 들어가게 되었다고 할 수 있다. 마찬가지로 서구권의 많은 비평가들도 직접 중국 학자들과 소통하는 자리를 마련하여 오고 있다. 2009년 5월 북경에서 열린 국제 학회(Beijing International Conference on Art Theory and Criticism)를 계기로 제임스 엘킨스, 할 포스터와 같이 서구의 저명한 미술비평가, 미술사가들이 직접 '본토' 미술비평가들이나 미술사가들과 소통하는 프로젝트들을 진행시켜 오고 있다.

또한 중국 정부의 경우 본토에서는 전시회나 자유로운 사회비판 활동에 제동을 걸면서도 국제적으로 명성이 있는 비평가들이나 화가들을 국내에서 열리는 국제적인 프로젝트에 활용하여 왔다. 예를 들어 2008년에 아이 웨이웨이가 독일의 유명한 헤르조그 드 무론 (Herzog & de Meuron) 건축사와 올림픽 스타디움의 디자인 컨설턴트로 일하였다. 전지구화된 시대에 국제교류를 위하여 중국 정부는 자신들과는 전혀 다른 입장을 취하지만 서구 미술계가 선호하는 작가의 참여를 허용하여 왔다. 그러므로 해석의 주체를 단순히 서구권과 비서구권, 작품이 유래한 문화권이나 사회의 '내부'와 '외부'로 구분하는 것보다는 다양한 경제적, 정치적 목적과 입장에 기준을 두고 살펴보아야 한다고 할 수 있다.

뿐만 아니라 아이 웨이웨이의 석방을 위하여 중국내 인터넷 사용자들과 서구의 언론이나 미술비평계가 함께 결집하는 현상은 사회적, 국가적으로 서로 다른 집단들이 더 이상 대립항으로만 남아 있지 않고 필요에 따라서 뭉치고

흘어지게 되는 가히 초국가적(transnational)인 일이라고 할 수 있다. 중국 미술계와 미국 미술사학계를 오가면서 비평과 연구활동을 하여온 우흥과 가오밍루는 서구권과 비서구권의 미술비평계의 모호한 경계선상에서 활동하여 왔다고 할 수 있다. 그러나 다른 한편 그들의 비평이 보수적인 의도에서이던지, 혹은 진보적인 이유에서이던지 여전히 서구의 비평계의 입장에서 더욱 유용하게 사용될 위험에 처해있기도 하다. 전지구화를 가장하여 철저히 서구의 비평관점이나 용어에 따라 비서구권 정부의 미술정책이나 미술비평을 변형시켰다는 비난을 받을 수도 있기 때문이다. 그러므로 지정학적이고 문화적인 경계를 넘어서서 특정한 힘의 논리에 따라서 희생되어가는 그룹이나 계층의 목소리를 대변하도록 노력해야 하는 것이 전지구화 시대에 우흥과 가오밍루과 같이 국제적으로 활동하는 비평가들의 새로운 현안이라고 하겠다.